



LA MUJER SIN PIANO (2009)

Javier Rebollo

Filma – La película

La mujer sin piano XXI. mendearen hasierako Madrilgo edozein etxeandren erretratu da. Protagonista emakume ezkondua da. Harentzat ez dago bazkaltzeko orduan, puntu-puntu, janaria mahai gainean kea dariola ikustea baino poztasun handiagorik. Filmak emakumearen bizitzako hogeita lau ordu erakutsiko dizkigu; etxean egiten duena, lanean, haren bizitza sexuala. Gau batez bizitza horretatik alde egitea erabakiko du, eta gauak irauten duena irango duen ihesaldi horretan gertatzen zaion guztia kontatuko digu.

Filma etxeandreen alienazioari eta esklabotzari buruzko lana dela esango du zenbaitek, baina egiaz, menopausian sartzeaz, lagunik eta gizarte harremanik gabe, bizia familiaren alde eman duen, eta bere burua eta ilea gustuko ez dituen emakumeak gauaren bultzadari jarraitzea erabakitzen dueneko istorioa da.

Fitxa - Ficha

La mujer sin piano (España, Francia, 2009) · 95 min
Zuzendaritza - Dirección: **Javier Rebollo**
Gidoia - Guión: **Javier Rebollo, Lola Mayo**
Argazkia - Fotografía: **Santiago Racaj**
Muntaia - Montaje: **Ángel Hernández Zoido**
Produkzioa - Producción: **Avalon PC (España), Lolita Films (España), Noodles Production (Francia), Mateo & Co (España)**
Aktoreak - Intérpretes: **Carmen Machi (Rosa), Jan Budar (Radek), Pep Ricart (Marido de Rosa), Nadia de Santiago (Clienta joven), Esperanza de la Vega (Clienta boda)**

Sinopsia - Sinopsis

La mujer sin piano es el retrato de un ama de casa cualquiera a comienzos del siglo XXI en Madrid. Su protagonista (Carmen Machi) es una mujer casada para la que no hay nada comparable a la íntima satisfacción de ver el plato humeante servido con admirable puntualidad a la hora de la comida. La película cuenta veinticuatro horas de su vida doméstica, laboral y sexual, una vida de la que una noche decide escapar, y cuenta todo lo que le pasa en esta fuga que dura lo que dura la noche.

Quizá alguien diga que esta es una película sobre la alienación y la esclavitud de un ama de casa, pero en realidad es la historia de una mujer que, entrando en la menopausia, sin amistades, ni relaciones sociales, que ha vivido toda su vida volcada en la familia, que no se ve bonita, ni le gusta su pelo, se deja arrastrar por la noche y su extrañeza. Y es que, cuando llega la noche, otro mundo aparece, humorístico, negro, absurdo.

Zuzendaria - Director



Javier Rebollo nace en Madrid. En el año 2006, rueda en coproducción con Francia el largometraje, *Lo que sé de Lola / Ce que je sais de Lola*, que se estrena en la Sección Oficial del Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

Entre 1990 y 1994 fue asistente personal de Antonio Drove, y de él recibe una fuerte influencia humana e intelectual. En el año 1996 crea con Damián París y Lola Mayo la productora LOLITA FILMS, con la que rueda todos sus cortometrajes y produce sus trabajos documentales para televisión, junto a sus cortometrajes y los de otros directores. Entre 1997 y 2002 dirige los cortometrajes *En medio de ninguna parte* (1997), *¡Hola, desconocido!* (1998), *El equipaje abierto* (1999), *El preciso orden de las cosas* (2001) - episodio de un filme colectivo realizado para el programa de TVE Versión Española- y *En camas separadas* (2002).

Antes de dedicarse al cine completamente trabaja como realizador por el departamento de promociones de TVE, entre 1991 y 1992, y también por los servicios informativos de Telemadrid entre los años 1993 y 1999, donde acaba realizando documentales para el programa 30 minutos.

Elkarrizketa – Entrevista

Proceso creativo de *La mujer sin piano*: cómo surge la idea

Esta película empieza con un misterio, que es como una imagen cifrada, la de una mujer que me encuentro un día cuando vuelvo de viaje, una mujer que viene andando por mitad de la calle, de madrugada, sola, con una maleta, cuando la estación de autobuses ya estaba cerrada. Yo me dije: ¿dónde irá esta mujer?... Ése es el comienzo de la película. Yo le hablo de esta imagen a mi hermano Miguel Ángel, el director de arte. Yo en ese momento ya sé que quiero que esa mujer se encuentre con alguien, pero no se quién es ese alguien... y Miguel Ángel me va pasando fotografías, suyas o de otros, pinturas, donde aparecen mujeres y situaciones que él relaciona con esa mujer... esas imágenes las vemos Lola Mayo y yo y nos impulsan a escribir.

Normalmente ocurre al revés, el guión te lleva a las imágenes; pero en este caso es un trabajo mucho más de cadáver exquisito, mucho más surrealista, que nos lleva al guión. Un guión que no es guión todavía, es más bien un diario, en primera persona, un primer mamotreto de trescientas páginas. A partir de ahí empieza el trabajo de despojamiento. Luego, para buscar financiación, escribo un guión convencional de noventa páginas, que a mí me viene bien porque sé que luego voy a rodar contra el guión. Eso para mí es una norma... Porque luego escribiré el verdadero guión de rodaje, que tiene 58 páginas.

En el rodaje he ido contra el guión y en el montaje he ido contra lo rodado. El guión ha cambiado porque en el montaje aparecen cosas que te trae el azar, cosas que la inteligencia no te había dado... Renoir decía que los grandes cocineros no trabajan con un libro de cocina, sino que se dejan llevar por el instinto.

Hay un guión que sí manejo mucho, algo apasionante, un guión en el que los folios están partidos en dos y puedo combinar unas secuencias con otras. Voy a rodar la secuencia 36, por ejemplo, y abro el guión al azar y voy combinando diálogos de una secuencia con diálogos de otra. Y te aseguro que, de cada diez veces, cuatro aparecen cosas maravillosas. Algunos de los diálogos mejores del personaje de Radek han salido de este cadáver exquisito.

Personajes grises – Observación

Yo no viajo mucho, ni me pasan grandes cosas... pero estoy en el mundo, vivo en un barrio, voy a los bares y cojo transportes públicos. Y me producen muchísima ternura los personajes pequeños, insignificantes, grises como yo, mirarlos, observar cómo se mueven... Ayer volvía de Ávila en tren y veía una pareja que pasó todo el viaje abrazándose y besándose. Yo me preguntaba quiénes eran. Les hice un par de fotos. Se trata de observar, porque una cosa es mirar, y otra es observar, igual que no es lo mismo ver una película que mirarla... y creo que la capacidad de observación es lo más importante para un cineasta... Muchos de los cineastas que admiro tenían una gran capacidad de observación... ¿de dónde nace el humor de Charles Chaplin o de Jacques Tati? De la

observación de los pequeños personajes de la vida cotidiana que luego ellos llevaban a su universo. Esto no tiene que ver con el voyeurismo. En el voyeurismo hay un componente sexual. Mientras que el observador, el mirador, es alguien que mira secar una pared, las evoluciones de una grúa en una obra o una mujer paseando, pero no hay componente sexual, sino lúdico. La cosa más insignificante se puede transformar en fascinante si la miras con detenimiento. Por eso, para hacer una película, no hace falta irse a las galaxias ni a Lepanto ni a Pompeya, basta con ir a comprar la barra de pan. José Luis Guerin quiso hacer una película con una barra de hielo derritiéndose. Todo es observación y luego estilo.

El trabajo con los actores

Los actores para mí son seres humanos, son tan frágiles como figuritas de porcelana y tienen una gran inseguridad, todos los problemas que hay con los actores es por inseguridad...Pero en última instancia, detrás de un micrófono, detrás de una luz, también hay un ser humano...Para mí un actor es un elemento estructural más en la película, no tiene mayor ni menor importancia que una luz, que un sonido o que una pared, y esto lo digo con todo el respeto para los actores. Me parece que hay un tipo de cine que vuelca todo sobre los actores, igual que otras películas lo vuelcan todo sobre la música, y al final parece que estás viendo una película de Carmen Maura, o una película de José Nieto, el gran compositor, en vez de una película dirigida por quien sea. Dentro del cine, como en una orquesta, hay distintos instrumentos, y el solista sólo debe aparecer en un determinado momento, no todo el rato. Si dejara al solista interpretar todo el rato, sería un mal director. Luego te relacionas con él de diferente manera de que como te relacionas con el de sonido o con el de la luz, pero es un elemento estructural más...

Yo a los actores les doy muchísima información. No hago ensayos propiamente dichos, no nos ponemos a repetir el texto hasta casi el último momento. Les hablo mucho de los personajes, de lo que pasa por mi cabeza, de mis dudas, sobre todo cuando no sé por dónde creo que va a ir la puesta en escena. Todo esto lo hago durante el periodo anterior al rodaje, porque yo voy descubriendo el personaje a la vez que ellos. Intento no fijar nada, hablamos mucho de lo que siente el personaje, de qué es lo que pasa por su cabeza. Les doy referencias, les pido que lean libros, que vean películas, no trato de llegar desde el interior al exterior, sino desde el exterior al interior. Intento decirles cómo se mueven, cómo caminan, cómo ocupan el espacio, cómo colocan sus manos, cómo parpadean, porque soy un director materialista. Yo creo más en el fuera adentro que en el dentro afuera... Pero yo no quiero descubrirlo del todo, quiero que el personaje me sorprenda en el rodaje. Suelo trabajar con textos que no son el texto de la película, o con diálogos sobrescritos que sé que luego no voy a filmar, pero que sé que al actor le ayudan a comprender al personaje. Hago mucho que uno lea el personaje del otro, para que se alternen los papeles, y retraso mucho el momento de fijar el texto, porque yo no sé lo que significan las palabras, muchas las he escrito de forma inconsciente. Por otro lado, no hay casi palabras en esta película que hemos hecho; había muchas, pero se han ido cayendo. Es una labor de despojar, y las cosas van apareciendo, pero al mismo tiempo quedan latiendo, queda como velado en la película, y que parece que va a revelarse en la película, pero al final nunca aparece, lo dejamos escondido.

Uno debería trabajar de diferente manera según con el actor con el que se encuentra, porque cada actor es diferente, y yo he tenido la suerte de trabajar con actores que trabajan con un método parecido al mío. Pero con Carmen ha sido distinto, porque ella trabaja con su luz, con su energía, ella pertenece a la escuela del exceso, en el mejor sentido de la palabra. La escuela de esos actores del disparate genial, y en esta película yo necesitaba todo lo contrario, necesitaba una actriz contenida, una actriz que trabajase con casi nada, y esto a Carmen le ha costado mucho. Porque de repente le estoy quitando lo que es su fuerza. Ha sido un trabajo duro y muy generoso por su parte, porque le dices: ahora vas a trabajar de espaldas, ahora no vas a hablar, ahora sólo vas a poder interpretar con los ojos y la nariz. Eso es duro para un actor, lo entiendo, porque estás tres horas maquillándote para luego llegar y hacer solo un parpadeo. Pero Carmen es una actriz magnífica, y trabajar desde la reducción es un trabajo apasionante. Alguno de mis actores favoritos, como Monty Cliff, trabajaban

desde la reducción, sus guiones estaban todos llenos de tachones, porque se quitaba todo lo que podía decir con una mirada o con un silencio. Carmen es una gran actriz de teatro, yo pienso que en el teatro hay demasiadas palabras. Algo que pasaba en los ensayos es que Carmen evitaba todo el tiempo dar la espalda, y eso le viene por hábito del teatro, donde todo se hace de frente. Y yo le pido lo contrario. Yo le decía, no, dame la espalda, porque en el cine la espalda transmite suspense, y creo que todo esto son cosas que Carmen ha descubierto en esta película, que es su primer protagonista. Porque creo que es una actriz maravillosa, está a caballo entre una actriz del método y una actriz del exterior, una actriz lúdica, como me gustan a mí, y eso está muy bien. No es una actriz atormentada que trabaje desde el sufrimiento, como era Lola Dueñas, que para mí es la actriz más grande que hay, sin duda alguna.

Jan Budar y Pep Ricart

Jan es magnífico, es alguien mitad del cine mudo norteamericano, mitad Tintin, tiene algo muy especial, parece un personaje salido de una película de Chaplin, o de Jacques Tati...me encanta Jan Budar, su cuerpo, su voz, su trabajo desde la reducción. A él le gusta mucho el trabajo desde el despojamiento. Jan es guionista y músico y la música está en su forma de moverse. En mi cine el sonido tiene mucha importancia, pero es un sonido anclado también en el mudo, por la música que hay detrás de las imágenes y los cuerpos. Jan es un excelente bailarín, y un gran pianista, y todo eso se ve en su forma de trabajar.

Pep es otro cuerpo. Yo le conocía por una película que había visto en San Sebastián que se llama Las vidas de Celia, una película de Antonio Chavarrías. Hacía un papel pequeño, pero me había fascinado su rostro, su cuerpo grande y sus manos que le cuelgan, unas manos preciosas. Por eso quedé con él para charlar e inmediatamente, al mirarle, al tocarle, me di cuenta de que transmitía mucha ternura. Eso me preocupaba porque podía significar cierta dominación del personaje que representa Carmen sobre el de Pep. Pero Pep es como un cuadro de Freud o de Egon Schiele, sus brazos son como sarmientos, y para mi cine, que es un cine de cuerpos, el suyo me gusta mucho. Tiene una mirada que me ha permitido hacer un retrato de él maravilloso. Creo que el retrato es un arte que se ha perdido. El único primer plano que aparece en la película es un primer plano de Pep, un retrato, que aparece casi al final de la película. Es alguien que ha ido cogiendo fuerza conforme rodábamos, un personaje que en el guión era casi un esbozo, y que al trabajar con él se ha ido cargando de peso. Hay secuencias que estaban sobre el personaje de Rosa que han pasado a rodarse sobre él. Es un actor excelente.

Puesta en escena

El estilo es algo que es como la piel, no puedes quitártelo. El estilo te escoge a ti. Quiero que el estilo de esta película sea totalmente distinto al de Lo que sé de Lola, porque yo ya soy diferente. Mi estilo nace de lo que sucede a mi alrededor, de las necesidades, de los problemas... Yo al principio no movía la cámara porque no sabía, y además porque era caro. Después me di cuenta de que se había transformado en estilo. Y en esta película la cámara se mueve muchísimo, pero es una cámara desacompañada, algo que he descubierto en rodaje, no estaba premeditado. Si la cámara va en una dirección, el personaje va en sentido contrario, no son panorámicas descriptivas, son panorámicas humorísticas o de suspense. El fuera de campo es una herramienta maravillosa, la mejor herramienta para contar. Y además del fuera de campo me apasiona el borde del campo, dejar los personajes casi al borde del cuadro, a punto de salir, eso me parece también que crea un pequeño suspense, una pequeña ansiedad... Luego el problema es que cuando proyectan mal el personaje no sale. Pero me gusta el borde del campo porque establece como un abismo. El personaje está a punto de ver algo, algo está a punto de suceder, pero es algo que el espectador no ve, que luego la cámara puede revelar o no... esas pequeñas ansiedades, a través de la espalda, a través del fuera de campo, a través de las miradas son con las que a mí me gusta construir la puesta en escena.